

芥川龍之介の方法 ―〈書くこと〉と〈語ること〉―

橋 浦 洋 志

The Method of Ryunosuke Akutagawa -Writing and Narrating-

Hiroshi Hashura

一 「枯野抄」―〈図〉から〈情念〉へ―

「枯野抄」は、冒頭で「元禄七年十月十二日の午後である」と「時」が明示される。続いてこの「時」が展開されて「人形芝居の遠い三味線の音」がする「もの静かな冬の昼」と規定される。

「時」と「所」はさらに限定されて、「午後」は芭蕉が臨終を迎えようとしている「申の中刻」として、また「所」は「花屋仁左衛門の裏座敷」として特定される。即ち「時」は暦の時間から芭蕉の臨終時へ、「所」は「往来」から「座敷」へと移されて、「枯野抄」の具体的な枠組みが完了する。

「枯野抄」の筋を担う人物は、「芭蕉」を中心に「木節」「治郎兵衛」「其角」「去来」「丈草」「乙州」「惟然」「支考」「正秀」の順に描出されている。彼等はまず外見によって区別される。たとえば「太兵肥満」の「其角」、「ものごしの凜々しい去来」、「法師じみた丈草」、「絶えず鼻を吸つてゐる」「乙州」、「背の低い僧形」の「惟然」、「色の浅黒い」「支考」というように、相貌あるいは仕草とともに「人物」が出揃い、

「枯れ野抄」一篇の条件は整ったといえる。

「枯野抄」は、臨終の床にある芭蕉を囲んでいる弟子たちの心中が透視されており、心理劇の様相を呈しているかに見える。しかし、後述するように、そこにドラマは存在しない。

木節が治郎兵衛に「一椀の水と一本の羽根楊子」を整え、芭蕉の臨終に近いことの「相図」を切っ掛けとして、場面は動き出す。木節の「相図」は、「一同の心」に、「愈と云ふ緊張した感じ」と「一種の弛緩した感じ」つまり「安心に似た心もち」をもたらす。書き手は「一同」を一瞥した後、弟子たち一人ひとりについて叙述する。

其角が羽根楊子を取り上げる。其角は「予測」とは違う自分の「冷淡」さに気づき、さらに死相が浮かんだ師匠に「嫌悪の情」を抱く。次に去来に羽根楊子が手渡される。去来は「満足と悔恨との不思議に錯雑した心もち」という「内心の矛盾」にとらわれる。

丈草は「厳」に師匠の臂をぬらす。その時正秀の「慟哭」が静寂を破って聞こえてくる。乙州はこれに「誇張」を感じつつも涙があふれてくるのだが、「正秀の慟哭を不快に思ひ、延いては彼自身の涙をも潔しとない」場所に立たされる。

次に支考が進み出る。支考は「観察的な眼」で眺め、「名聞」「利害」「興味打算」に支配されることで、師匠の死への思いよりも、「自分たち自身を歎いてゐる」という「厭世的な感慨」に沈む。

次に羽根楊子を手にした惟然は、死が迫った師匠を前にして「師匠

の次に死ぬ者は、この自分ではあるまいか」という「恐怖」にとらわれる。その後「乙州」「正秀」「之道」「木節」の順に「師匠の臂」をぬらす。

いよいよ臨終を迎えて、丈草は、「限らない悲しみ」と「限らない安らかな心もち」を感じ、「不思議に朗な心もち」になる。それは「恍惚たる悲しい喜び」といえるものであった。

話の「筋」を成立させているのは、順に手渡される「羽根楊子」であり、このことによつて「座敷」の中に「時間」が生起し、人物と人物とが関係づけられていく。しかし人物同士の関係は希薄であり、それぞれの心理は叙述されてはいるが、人物と人物との間に生じる心理的なドラマはほとんど見られない。人物の心理は閉ざされており、相互の葛藤は皆無である。人物が自ら時間を生み出し、積極的に筋を創り上げていくことはなく、あくまでも書き手の心理的説明の対象にとどまっている。人物自らが生み出す心理的動的交流は見られず、したがって、人物の心理は平凡な一般的説明を脱していない危うさを抱えている。臨終を前にして考えられる、説明可能な様相を人物に割り振っているだけだともいえる。人物の交流、葛藤が生み出す動的な流動性が失われていけば、いかに説明が微細であろうとも、それが凡庸に終わる危うさは免れない。

「枯野抄」は、まず「時」「所」を提示し、次に「人物」を紹介し、そして人物の心理を個別に叙述するという、順序をきちんと踏んでいる。外から中へ、あるいは周辺から中心へと、書き手の明確な構成意識が読み取れる。換言すれば、「羽根楊子」の受け渡しを契機として、個別の心理が叙述されるまでは、そのための条件にすぎない。それは人物の個別の心理を叙述することを目的として、ひたすらそのことに

奉仕する叙述である。もちろんいかなる小説であっても、導入部はその後展開の条件ではあるが、ここまで図式化されることは希である。しかも、人物を焦点化していく順序は、「羽根楊子」を受け取る順序とほぼ重なっている。外在的な「羽根楊子」の時間が人物が織りなす時間に代わって「筋」を枠取っており、人物が生み出す時間は積極性を持つことなく、既定の順序を超え出ることがない。

「枯野抄」は、空間的に図式化されている故に、時間的な動的展開が欠落しているといえる。それだけ書き手の文字空間を俯瞰する視力はきわめて強いといわねばならない。言葉の整合性や合理性が重視され、作品としての意味空間は、用心深い「説明」的態度によって支配されている。したがって、其角の「嫌悪の情」から始まり、丈草の「解放の喜び」で終わる展開は、「筋」の観点からすれば必然性は希薄である。「解放の喜び」に重きを置く書き手の意図は理解できても、「筋」自体の力動的な必然性は見えない。人物が相互に交差しながら「筋」を編み上げていく時間が存在しないからである。したがって、芭蕉の死をめぐって描かれた弟子たちの内面は、外見と心理の断片によって点描された見取り図にとどまっている。

「枯野抄」における基本的な文末表現である「である」「た」は、どちらも事柄を客観性を伴った事実として提示しているとすれば、「であらう」「らしい」は異質な働きをしており、どちらも「推量」である。ここでは「らしい」について、簡単に確認する。時枝誠記によれば、「らしい」は、「現在起こっている事実に対する推量」であり、「話し手の立場の直接表現」である。「推量」は「判断」も含み、それは「話し手」のものである⁽¹⁾。この時枝の見解は、現実の具体的な場面を想定している。具体的な場面を想定した場合、「話し手」が目の前「客観

的な状況」を既知の事として暗黙のうちに踏まえることが前提となる。しかし、虚構の言語空間にあっては必ずしもそうではない。小説にあっては、「話し手」は、とくに設定されていない場合には、基本的には「書き手」であり、「らしい」は「読み手」に対して「書き手」の「推量・判断」を直接的に表出する。この「推量・判断」の「直接」性は、事実についての説明的叙述とは異なる「声（語り）」の表情を帯びている。

・芭蕉はさつき、痰咳にかすれた声で、覚束ない遺言をした後は、半ば眼を見開いた儘、昏睡の状態にはいつたらしい。うす痘痕のある顔は、観骨ばかり露に痩せ細つて、皺に 囲まれた脣にも、とうに血の気はなくなつてしまつた。（傍線は橋浦）

「らしい」の推量内容は「昏睡の状態にはいつた」ことを指す。「らしい」という判断には常に或る客観的な状況が、その判断の根拠になつてゐる」ならば「らしい」が成立する根拠としての「客観的な状況」そのものが明示されなければならない。ここでは後文に示される「うす痘痕のある顔は、観骨ばかり露に痩せ細つて、皺に囲まれた脣にも、とうに血の気はなくなつてしまつた」ことを指す。「枯野抄」における「らしい」はすべてこのように、判断の根拠となる「客観的な状況」が明示されている。

問題は、「らしい」を使わずに、客観的に叙述してもいいところを、何故「らしい」という主観的判断を導入させたのか、「らしい」の本文中における働きは何かということである。

虚構の言語空間における「らしい」は、「書き手」と「読み手」とが共有している場面からの後退、あるいは場面の後景化を促す場合がある。換言すれば、人物が織りなす客観的空間からの、「書き手」の

一時的な後退である。「書き手」はそれまで確定的に叙述してきた空間からいつとき身を引く。

——兎に角、垂死の芭蕉の顔に、云ひやうのない不快を感じた其角は、殆何の悲しみもなく、その紫がかつたうすい唇に、一刷毛の水を塗るや否や、顔をしかめて引き下つた。尤もその引き下る時に、自責に似た一種の心もちが、刹那に彼の心をかすめしたが、彼のさきを感じてゐた嫌悪の情は、さう云ふ道德感に顧慮すべく、余り強烈だつたものらしい。（傍線は橋浦）

「顔をしかめて引き下つた」事実を踏まえて、「嫌悪の情」は「余り強烈だつたものらしい」が導かれ、文体は意識的に切り替えられている。これは叙述の均一的な文体からの意図的逸脱であり、「読み手」はここに「文字」の確定的、説明的文体から逸脱した「声」の表情を感得し、「語り」の「声」を聞き取るのである。

「枯野抄」では「らしい」のみならず、「あらう」も多用されている。書き手は「事実」を提示し、その「事実」に対して「推量・判断」を加えるという、叙述の二重化が行われている。確定的叙述を「推量・判断」という異質な文体でとらえ直し、「事実」に対する距離感をつくりあげること、人物の心理に曖昧な奥行きを与えている。同時に、「事実」に対して介入してくるこのような文体は、「読み手」に直接訴える「書き手」の情念としての表情を持っていて、それは、人物が織りなす空間から一旦身を引く身振りを見せながら、再び「読み手」を空間内に誘導することを準備するのである。

「声」の誘導的表情は、次のようにうな叙述にも見ることができ。

- ・「予想されてゐなかつたとは云へない」
- ・「ちつと夢みてゐるやうに思はれる」
- ・「実を云ふと」
- ・「いや、単に烈しいと云つたのでは、まだ十分な表現ではない」
- ・「気の毒ではあるが無理もない」
- ・「もう一歩進めて皮肉に考へれば、」

「書き手」の「声」は、均一的な文体の地平を越境して「読み手」に直接向かつている。「書き手」は場面からいったん身を引き、書きつけられた文脈に対して批評性を發揮する。その時、それまでの文脈と「書き手」との間に、新たな応答の関係が創出される。書きつけられてきた文脈を離れて、「書き手」の「声（語り）」を介入させることで、文脈をあらためて意味づけ直す。この応答関係は自問自答として、文脈を補足する。応答関係を誘発する既存の文脈からの一時的な後退は、あくまでも虚構空間内部へ「読み手」を改めて誘導するためであり、それは「声」を反映した「語り」の文体によって果たされている。「読み手」は、虚構空間を創り出す文脈の背後に、「声」によって初めて開示される事実あるいは「書き手」の認識が控えていることを知る。ここには用意周到な「書き手」の方法が窺えるのであり、これらの「声」の文体が、「読み手」を終結部の文章の「解放の喜び」へと、確実に誘導していくのである。

終結部における文章についての文体は、表情の豊かさにおいて「声」の表出による「語り」の典型を示しており、隠された内面を暴露しつつ、情念的な高まりを伴って展開されている。

・悲しみは元より説明を費すまでもない。が、その安らかな心もちは、恰も明方の寒い光が次第に暗の中にひろがるやうな、不思議に朗な心もちである。しかもそれは刻々に、あらゆる雑念を溺らし去つて、果ては涙そのものさへも、毫も心を刺す痛みのない、清らかな悲しみに化してしまふ。彼は師匠の魂が虚夢の生死を超越して、常住涅槃の宝土に還つたのを喜んでゐるのであらうか。いや、これは彼自身にも、肯定の出来ない理由であつた。それならば――

ああ、誰か徒に躊躇逡巡して、己を欺くの愚を敢てしよう。丈艸のこの安らかな心もちは、久しく芭蕉の人格的圧力の桎梏に、空しく屈してゐた彼の自由な精神が、その本来の力を以て、漸く手足を伸ばさうとする、解放の喜びだつたのである。（傍線は橋浦）

「悲しみは元より説明を費すまでもない」は、「書き手」から「読み手」への直接のメッセージである。そして、文脈をかたどつてきたのが「書き手」による「説明」であることを明確に述べていることに留意すべきである。小説の文体は「説明」的文体が基本なのである。しかし、終結部にあつては、できるだけ「説明」を退けて、文章の「朗な心もち」に「読み手」が共鳴的に参入することを求めている。それ故に「語り」の表情は豊かさを増してくる。「清らかな悲しみ」の理由を「彼は師匠の魂が虚夢の生死を超越して、常住涅槃の宝土に還つたのを喜んでゐるのであらうか」とした後に、応答的に「いや、」と「声」がそれを振り切る。推量された理由を否定するという自問自答が演じられているのだが、この「語り」の「声」は「ああ、」において絶頂を迎える。「説明」の文体から「語り」の文体へと「読み手」は誘導され、「解放の喜び」は説得力をもって迫ってくる。「読み

手」は「語り」の表情によって喚起された共鳴的な心情をもって、「解放の喜び」を躊躇なく受け入れるのである。「読み手」は、情念としての「声」の説得力に屈するのだともいえる。

しかし、文章の「解放の喜び」もまた、一人の弟子の内景に閉じられていることに留意しなければならない。書き手が「語り」の文体によって「読み手」を最後に導いていった場所が「解放の喜び」であったとしても、「読み手」は再び虚構空間を改めて俯瞰することを強いられる。そこには文字通りの「枯野」が寒々と広がっている。

・かうして、古今に倫を絶した俳諧の大宗匠、芭蕉庵松尾桃青は、「悲嘆かぎりなき」門弟たちに囲まれた儘、溘然として属續に就いたのである。

「枯野抄」はこう閉じられる。「書き手」の批評は当然「悲嘆かぎりなき」に託されている。世の中一般の感慨として言い伝えられているであろう「悲嘆かぎりなき」心情に対して、「書き手」は弟子たちの心理的揺曳を点描することで、それとは異質な空間を創り上げた。「悲嘆かぎりなき」という弟子たちを括る常識を退け、個としての「真実」を心理的な説明によって立ち上げようとした。しかし見てきたように、「心理」はそれぞれ孤立しており、力動的展開を欠落させたまま、並立させられている。この光景こそが「枯野」に外ならず、弟子たちは孤絶のうちに立ち枯れている。しかし、この「枯野」に揺曳する個別の心理を構築することを企図した「書き手」は、一方で「語り（声）」の文体を用いて「読み手」を誘導しつつ、その到達点ともいえる「文章」は、「語り」の文体の十全な燃焼によって、「読み手」を共鳴的に説得することに成功しているのである。

問題は、「文章」が「枯野抄」という小説空間全体を支配することなく孤立していることと、「文章」によってもたらされる「読み手」のカタストロフとが、同時に成立していることである。最後の「文章」は作品自体の「筋」の必然によって帰着した場所ではない。「筋」をかううじて運んできた「羽根楊子」はすでに惘然で止まっている。「文章」は惘然の前に「羽根楊子」をすでに手にしており、最後の「文章」は「羽根楊子」の時間の外に存在する。つまり、「筋」の時間の外に最後の「文章」は配置されているのである。換言すれば、「羽根楊子」の時間に沿って描かれた説明的、図式的な空間とは別の場所に「文章」は位置している。それは、「語り」の文体が「読み手」を導いてきた、情念的な「声」の場所なのであり、「文章」によるカタストロフは、「読み手」がこの場所に立つことによってはじめて可能なのである。

二「地獄変」―「語り」の真偽―

「声」が具体的「語り手」を必要とした作品に「地獄変」がある。この場合、「語り手」は「書き手」によって全面的に委託された具体的な「語り手」であり、叙述内容は「語り手」によって支配されている。「地獄変」において「語り手」が果たす役割は二つである。

芥川自らが明かしているように、「語り」の表裏の二重性を用いて、大殿と良秀との関係を屈折させることで、「語り手」の批評性を発揮することである。このことはとくに冒頭部の大殿についての「語り」に見て取ることができる。「噂」と推量に基づいて大殿を語る「語り手」によって「読み手」は誘導され、「語り手」が創り上げる大殿像を受容しつつ、「実像」と「虚像」との間で揺れ動く。このような「語り手」の二重性は、「雪解の御所」での出来事を目の当たりにした「語り手」

がなおも大殿を弁護する立場を手放さない結果にはかならない。

「語り手」を必要とするもう一つの理由は、「雪解の御所」の出来事を圧倒的な情景として成立させるためには、「語り手」の「声」による情念の援護が不可欠であったことである。「さうしてその車の中には——あ、私はその時、その車にどんな娘の姿を眺めたか、それを詳しく申し上げる勇氣は、到底あらうとは思はれません」（十八）、「空一面に鳴り渡る車の火と、それに魂を奪はれて、立ちすくんである良秀と、何と云ふ莊嚴、何と云ふ歡喜でございませう」（十九）という「語り」のためにこそ、「語り手」は必要だったのである。「声」の情念は遺憾なく發揮されていて、「読み手」は「情念」の激越な誘惑を全面的に受け入れる。「地獄変」は、過去の出来事を「語り手」が語るという体裁を取っている故に、「読み手」は「語り手」を相対化する契機を持っていない。「語り手」による「語り」はそのまに「読み手」を支配する。「読み手」は「語り手」の「声」を聞き取り、無条件に受容することを強いられる。「読み手」は「語り手」に対する懷疑的な態度を捨ててひたすら「声」に耳を傾ける。ここには大殿を語った冒頭部の二重の「語り」はもはや存在しない。

「語り手」を成立させているのは、「恐ろしい出来事」として「語り手」自身を震撼させた記憶にはかならない。それは良秀の「不思議な威嚴」と大殿の「喉の渴いた獣」という、人間の尊嚴に関わる価値の逆転として記憶されてきた。この記憶が外に向かつて解放されるとき、「語り手」は表と裏という二重の「語り」が要請された。しかし、「雪解の御所」での衝撃が、物語の起点として「語り手」を支配しており、その支配力は二重の語りを振り捨てて、良秀の「威嚴」を語る「声」を獲得する。衝撃とともに内化された「声」が、ここで初めて情念としての「語り」として表出されたのである。「あ、これでございま

す。これを描くために、あの恐ろしい出来事が起つたのでございます」（六）における「あ、」は、「雪解の御所」の場面の「あ、」と直接的に呼応して、「地獄変」の中核に位置している。「地獄変」は、「語り手」に刻印された「あ、」を展開したものにはかならない。そして「読み手」は、二重の「語り」への懷疑から進み出て、この「あ、」を自分自身の「あ、」として所有することを強いられる。「読み手」は「語り手」の情念をそのままに我がものとするのであり、それは「語り手」の深奥の「声」をそのままに受け取ることなのである。

三 「奉教人の死」——〈語り〉と〈記録〉——

「奉教人の死」は具体的な「語り手」は設定されていない。したがって「奉教人の死」について「語り手」を持ち込むのは回避されるべきである。「語り手」ではなく「語り」であり、「語り」の文体が用いられているだけである。この点は厳密に区別すべきであり、これまでの作品論における混乱は、この「語り手」と「語り」との区別の曖昧さによることが多い。「奉教人の死」においては、「語り」はとくに「一」の最終場面に十二分に活かされている。たとえば「見られい」、「おう、『ろおれんぞ』は女ぢや」は、それまで誰も知らなかった事実を告げている。このことが「読み手」に説得力をもつて迫るには、「事実」の確認だけでなく、是非にも「語り」の文体を必要とした。「語り」の「声」が情念としての説得力を發揮することで、それまでの話が改めて意味づけ直されるのである。「刹那の感動」は、「語り」の「声」なくして成立しない。「読み手」は「語り」の「声」を文体そのものとして受容するが、それは「見られい」という「語り」の情念を「読み手」自身のなかに立ち上げることなのである（二〇）。

「奉教人の死」にあつて重要なのは「二」が書かれたことである。「二」は話の本筋とは関係がない。「書き手」が「一」で終わらせなかったのは、「事実主義」への揶揄、「好事家」への皮肉などが考えられる。しかし、それだけで「二」が書かれることはない。

話の筋からいえば「二」は領域の外にあり、「典拠」についての説明である。このことからすれば、明らかに「二」は付け足しである。しかし、「二」はあくまでも「一」に対する「二」であり、互いに対等の関係にある。ここに軽重を持ち込むことは書き手の企図に反するとしなければならない。では書き手の意図はどこにあるのか。

「一」は「ろおれんぞ」の「物語」であり、それは「語り」の「声」によるものである。「声」でなければならない必然性についてはすでに述べた。「二」はこの「声」を「文字」へと転じ、改めて「声」を「文字」として封じ込めたのだといえる。

「二」は「書物」として文字に写された「長崎耶穌会版」の「れげんだ・おうれあ」についての説明である。「体裁」から始まって「紙数」そして「目次」「序文」について叙述し、「奉教人の死」は「一書」として差し出されている。この点において「奉教人の死」は様々な意匠が凝らされた記号にすぎない。あるいは空間的に物化された「奉教人の死」である。書き手は「体裁」について「美濃紙」「草体交り平仮名文」であることを叙述し、書名は「羅甸字にて横書し、その下に漢字にて」「鏤刻」時の「二行を縦書す」とし、さらに書物を視覚化するために、「年代の左右には喇叭を吹ける天子の画像」を配している。

書き手は、「大火」と年代については不明確とした上で、「事実の忠実なる記録ならんか」とする。「奉教人の死」がほぼ「事実」の「記録」とされていることは重要である。文字は何よりも事実を記録するという歴史的な記憶に貢献する。ここでは、「勇猛精進の事蹟」の「採録」

とされている。「記録」者は「平易雅馴なる筆致」で書きつけているが、当然ここに「語り」の要素は存在しない。「平易雅馴なる筆致」は「記録」としての文体であり、「語り」の文体は排除されている。

「二」の「書き手」は、「奉教人の死」の典拠についての報告に際して文語体を選択している。この「一」から「二」への文体の変化は重要である。「一」の「奉教人の死」を「記録」として文字の中に閉じ込めるために、文語体は読み手への効果としての確な選択だったといえる。文語は何よりも「書かれた文字」として機能することから、「れげんだ・おうれあ」を書物として仮構するためには、「読み手」に文語体によって働きかけ、書物への幻影を強化する必要があった。

「記録」としての「奉教人の死」について、書き手は「多少の文飾を敢てした」。このことについて、「読み手」が推測できることは、「記録」を「語り」の文体によって書き直したことである。書き手は、少なくともそのようなものとして「二」を差し出している。文字によって「記録」された「奉教人の死」に、「語り」による情念を吹き込み「刹那の感動」を実現したという、作品「奉教人の死」の成立の事情を、書き手は明かしていることになる。

「声（語り）」から「文字」への移行は、何よりも近代の言葉が抱え込んだ決定的な質的転換にはなかならない。近代の「知」は「文字」によってつくられており、対象を精緻に分析し、正確に叙述できるのは文字によるのであって「声」によるのではない。生活をつくる「声」は、とくに日本の近代化の過程では十分に意義を与えられてきたとはいえない。「声」は生活の言葉として「知」からは切り離され、「知」はもっぱら文字によって占有された感がある。「知」が「声」を排除したとき、文字から「情念」が排除された。その結果、文字は「事実」を写し取るという、分析的かつ説明的性質が強化されることになっ

た。換言すれば、「知」は構成的に空間化されて黙読されるものとなった。芥川はこのような近代的知のあり方を鋭敏に察知している。「声」を排除された「文字」は「記録」であり、それ自体では「勇猛精進の事蹟」は意味を発揮できない。「事蹟」が十分に意味を持つのは、「記録」が「声」を回復したときである。「声」の文体によって「語られる」ことによって、「事蹟」は情念としての意味を獲得する。「奉教人の死」の「二」はこのことを「読み手」に伝えようとしている。

四「南京の基督」―「物語」と「事実」―

「物語」を「小説」に對置して、「物語」の強度を差し出した作品に「南京の基督」がある。焦点は、金花の見た「夢」に對する金花と「若い日本の旅行家」の態度の違いにある。金花は我が身に起こった「楊梅瘡」の消失という「奇蹟」に遭遇し、前夜床をともしした「外国人」を「基督」だと信じる。一方、「旅行家」は「外国人」を「知り合ひ」の話を介して知っており、彼から「外国人」が「南京の私寓子」を買った「話」を聞いている。その後「外国人」は「悪性な梅毒」から「発狂」した。旅行家は「おれは一体この女の為に、蒙を啓いてやるべきであらうか。それとも黙つて永久に、昔の西洋の伝説のやうな夢を見させて置くべきだらうか……」と自問する。

ここで對立しているのは、「夢」と「事実」であるが、「事実」は金花の「夢」を「西洋の伝説のやうな」話として退ける。しかし、「語り」はそれを容易に許さない。ここでの眞の對立は、金花と旅行家の對立ではなく、「物語」と「小説」との對立なのである。

彼女は重い胸を抱きながら、毛布の上に脱ぎ捨てた、黒繻子の上

衣をひっかけようとした。が、突然その手を止めると、彼女の顔には見る見る内に、生き生きした血の色が拡がり始めた。それはペンキ塗りの戸の向うに、あの怪しい外国人の足音でも聞えた為であらうか。或は又枕や毛布にしてみた、酒臭い彼の移り香が、偶然恥しい昨夜の記憶を喚びました為であらうか。いや、金花はこの瞬間、彼女の体に起つた奇蹟が、一夜の中に跡方もなく、悪性を極めた楊梅瘡を癒した事に気づいたのであつた。

「ではあの人が基督様だつたのだ。」（傍線は橋浦）

「であらうか」の繰り返しと、それを受けての「いや、」には、「語り」の表情が豊かに現れている。事柄の可能性を「であらうか」で提示しながら、それを「いや」で振り切り、直後に金花の「奇蹟」が叙述されている。一般にはこの叙述は、金花の「立場」に立つての叙述として処理される。しかし、このような判断は退けられなければならない。その前の「が、突然その手を止めると、彼女の顔には見る見る内に、生き生きした血の色が拡がり始めた」は、金花を客観的に捉えた叙述である。これに続いて、「であらうか」を文末とする叙述がくり返されている。したがって、「であらうか」は金花を客観視する「書き手」が金花に与えた判断であり、その曖昧な判断は、「書き手」の自問のかたちを取りながら、「読み手」の中に同様の問を顕現させる。そして、「書き手」は「読み手」を自問の領域に誘惑することで、金花の客観性を曖昧にしつつ、主観的な「語り」の領域へ「読み手」を誘導する。「語り」によって「読み手」が導かれるのは「彼女の体に起つた奇蹟」を承認する場所である。この場所への扉を開けるのが「いや」にはなかならない。このような「語り」を踏まえなければ金花の「奇蹟」は、少なくとも説得力を持つことは難しい。

この「声」を介入させた「語り」はきわめて重要である。金花の「夢」はこの「語り」と呼応している。

数時間の後、ランプの消えた部屋の中には、唯かすかな蟋蟀の聲が、寝台を洩れる二人の寝息に、寂しい秋意を加へてゐた。しかしその間に金花の夢は、埃じみた寝台の帷から、屋根の上にある星月夜へ、煙のやうに高々と昇つて行つた。(二)

このメルヘン的なイメージは、もちろん金花のものではない。金花の「夢」をたわいないものとして否定するならば、ここに書かれている「夢」自体がまず否定されなければならない。しかし、イメージは「書き手」が「夢」に与えた情緒なのであり、その時点で「夢」は「書き手」によつて肯定されている。「屋根の上にある星月夜へ、煙のやうに高々と昇つて行つた」「金花の夢」のメルヘン的な情緒は、現実の「事実」とは異質な「物語」へと読み手を誘導する。「夢」の「物語」は、食卓の豪華さが「円光を頂いた外国人」の「無限の愛を含んだ微笑」で満たされ、最後に「外国人」は「耶穌基督」であることが叙述される。「南京の基督はかう云つたかと思ふと、徐に紫檀の椅子を離れて、呆氣にとられた金花の頬へ、後から優しい接吻を与へた」という終結部は、「夢」の「物語」を「基督」の「物語」として完結させている。改めていえば、「いや、金花はこの瞬間、彼女の体に起つた奇蹟が、一夜の中に跡方もなく、悪性を極めた楊梅瘡を癒した事に気づいたのであつた」の一文における「いや」という「語り」には、金花の「夢」を「物語」として叙述する「書き手」の情念が託されているといえる。

「旅行家」の「事実」は、金花の「夢」の「物語」と向き合っている。小説「南京の基督」は当然のこととして「旅行家」の立場に立ち、「夢」

を「蒙」として退けようとする。しかし、「書き手」は小説の立つ「事実」と「物語」が立っている「夢」とに、少なくとも同等の真实性を見ている。換言すれば、金花の「夢」は「事実」によつて破られることはない。たとえ「楊梅瘡」が再び現れたとしても、金花の確信は揺るがない。それは「書き手」によつて書きつけられた「語り」の表情が放つ情念によつて保証されている。

重要なのは、金花の「夢」と「旅行家」が聞いた「不思議な話」は、同一平面上に位置してはいないことである。「旅行家」は金花の「夢」を知らない。「旅行家」は、金花から「不思議な話」を聞いただけであり、「物語」自体を経験してはいない。金花の「夢」そのものに向き合うのは「読み手」でしかなく、「夢」は「書き手」が「読み手」に直接送り込んだ「物語」なのである。したがつて、「旅行家」と「読み手」とは決定的に立ち位置が違っている。「物語り」自体を経験した「読み手」は、「旅行家」の立場とは次元の違う場所に立つ。「読み手」にある「夢」は「物語」として完結している。たとえそれが「旅行家」とつて「蒙」であるとしても、「読み手」にあつては決して「蒙」ではなく、「読み手」に直接向けられた「物語」を、「読み手」は無傷のままに受け取ることを強いられる。「夢」と「楊梅瘡」の消失とを結びつけるのは、たとえ金花の錯誤だとしても、この錯誤を成立させた「物語」は誰も否定することはできない。「夢」は金花と「読み手」による密約であり、「旅行家」はその埒外にある。改めていえば、「いや」という「語り」は、「夢」を積極的に意味づける「声」であり、懷疑を振り切り、「奇蹟」の「物語」を金花とともに承認する場所へ、「読み手」を誘導しているのである。

小説「南京の基督」は、「事実」と「夢」とがそれぞれの説得力を持つて並置されている。しかし、むしろ「小説」が抱え込んだ「物語」に

よって、小説の「事実性」が揺らいでいるといった方が良い。「書き手」が「物語」に重量をかけていることは、金花と「読み手」にあってのみ「物語」が成立していることから明らかである。

「旅行家」は、金花が語った「不思議な話」を聞きながら、「外国人」についての「路透電報局の通信員」による「話」と「人の悪さうな人間」という印象「梅毒」にかかつて「発狂」した事実によって、金花の「夢」を判断する。確実なのは「梅毒」にかかったことであるが、「旅行家」は「外国人」から直接話を聞いてはいない。したがって「旅行家」は、「通信員」が聞いたという「話」自体からも阻害された位置に立っており、「旅行家」には金花の「蒙を啓いてやる」だけの積極性が欠けている。

重要なのは、「書き手」が金花の「夢」に「物語」としての説得力を付与したことである。「読み手」は「夢」の説得力を「物語」として経験している。ということは、「旅行家」が「蒙を啓いてやる」対象は、金花だけではなく「読み手」も対象として向き合うこととなる。このことからすれば「旅行家」が真に対峙するのは、金花の「夢」を共有した「読み手」なのである。ここで「蒙を啓く」という「旅行家」の考えは限界に突き当たる。「蒙を啓く」には、はからずも「読み手」を相手にしなくてはならず、それは作品の構造からいって不可能である。「南京の基督」の終結部に登場する「旅行家」の思いが揺らぐのは、金花への思いやりだとしても、それ以前に「蒙を啓く」ことは作品の構造が許さない。「南京の基督」にあっては、金花を中心とした「物語」と「旅行家」を中心とした「小説」とが、和解することなく対峙しているのである⁽³⁾。

五 「藪の中」―〈声〉と〈文字〉―

「藪の中」は「物語」「白状」「懺悔」といった「声」で構成されている。今ここで取り上げるのは「多襄丸の白状」「清水寺に来れる女の懺悔」「巫女の口を借りたる死霊の物語」である。

武弘の死をめぐるこのこれらの証言は食い違っている。これまでこの問題をめぐって議論されてきたが、実りある見解に至りつくことはなかった。三つの証言の一つの「事実」へと集約できる視座を模索することはどう考えても不可能である。また、このことを踏まえて、「真実は一つではない」という見解が持ち込まれるのだが、この言い方は正確ではない。何故なら問題は「真実」という形而上的な次元にあるのではなく、「事実」という形而下の問題だからである。「事実」は一つしかない。さらに、読み手の自由を導入して「読み手が好きな話を選択すれば良い」という見解も提示されたのだが、そうであれば、ある読み手にとっては他の二つの話は意味を持たずに棄却されることになる。それでは三つの話をそろえた意味はない。基本的な読み方として、三つの話をそのままに肯定する視座が求められていることを動かすことはできない。

重要なことは「藪の中」が「声」によって構成されていることである。「声」の特質を作品構成に持ち込むことで、三つの矛盾した証言を承認する視座を獲得できる。

「一つの事実」を三つの証言から割り出そうとする読み方は、三つの話の相互矛盾を解消する「一つの視座」を求めることである。このような整合性を精査し「一つの事実」を明らかにしようとする態度は、「文字」の論理の発想に基づいている。三つの話を一つの構図の中に矛盾なく配置しようという論理が、ここには働いている。換言すれば、

三つの図を大きな一つの図として矛盾なく配置することを求めているのである。しかしこれは不可能であり、このような図式的な整合性を回避する読みが求められているのである。そのためにも三つの「声」に立ちもどらなければならない。

芥川 の 作品 に あつて 「声（語り）」 は 情 念 を 担 っ て お り、 見 て き た ように、読み手に直接働きかけるきわめて誘惑的なレトリックとして導入されている。それは単なる断片的な修辞ではなく、「声」が独自の論理を所有していることは、これまで見てきたとおりである。それは「文字」の説明的論理とは異質な情念的論理である。「声」の論理は図式的整合性を必ずしも求めてはおらず、むしろそれを退けて共鳴的立場を共有するように働きかける。「文字」の論理の説得力が説明的整合性の領域にあるとすれば、「声」の論理の説得力は共鳴的情念の領域にある。「藪の中」が「声」によって構成されている意味は明らかであろう。

「書き手」は、三つの「声」を読み手に届けることで、「読み手」がそれぞれの「声」に共鳴することを求め、三つの話を支えている情念のかたちをそのまま受け入れることを要求しているのである。このとき「一つの事実」は埒外にある。読み手は「一つの事実」にこだわら説明的な態度を捨てて、ひたすらそれぞれの「声」に聞き入ることが求められている。

「藪の中」にあつて「声」がいかに重要であるかは、三つの話における「一つの事実」によって示されている。それは、武弘の口に「竹の落葉」が詰め込められていることである。このことに関して、多襄丸は「勿論声を出させない為にも、竹の落葉を煩張らせれば、外に面倒はありません」、女は「勿論口には笹の落葉が、一ぱいにつまつてありますから、声は少しも聞えませんが」、死霊は「おれは勿論口は利けない」

というように、「竹の落葉」によって武弘の口が塞がれていることが「事実」として語られている。留意すべきは、女と死霊が「勿論」という、「事実」を自明のこととした語り口を選択していることである。女と死霊による「勿論」は、多襄丸の証言をそのまま引き受けたものであるが、しかし、女も死霊も多襄丸の証言は聞いてはいない。また、女と死霊の話の中にも「竹の落葉」はそれまで出てきてはいない。従つて「勿論」は本来は成立しがたい語りである。しかし、「書き手」は当然であるかのように「勿論」を導入した。このことは「竹の落葉」によって武弘の口が塞がれていることが「藪の中」にあつてはきわめて重要であり、登場人物による語りの領域を超えた「事実」として導入されていることを意味している。換言すれば、「勿論」は、「書き手」が多襄丸の話をすでに知っている「読み手」へ直接に働きかける、超越性を帯びている。従つて武弘が口を利けないことは、「声」によって構成された「藪の中」にあつてきわめて重要な「一つの事実」と言わねばならない。

このことは「巫女の口を借りたる死霊の物語」は、武弘の「声」が棄却された「沈黙の語り」であることを意味している。これは文体が「です」「ます」から「た」「へ」の移行によって示されている。「です」「ます」は語りの相手を想定した文体であるが、「た」「へ」はそうではなく独自の様相を強めている。つまり、「藪の中」は、開かれた「声」と閉じられた「声」によって構成されているといえる。

多襄丸が「女を手に入れる」ことを思いついたのは「ちらりと女の顔が見えた」ことによる。「燃えるような瞳」を持つ「女と眼を合せた」ことから、すべてが出發している。そして、武弘の沈黙は、「藪の中」を「眼」による心理劇へと導く重要な要素でもある。真砂は武弘の「目の色」に「憎しみの色」を見る。武弘は「何度も妻へ目くばせ」をす

るが、妻が多襄丸の言葉に「聞き入つてゐるやうに見える」。武弘が「声」を奪われていることによって、真砂との意思疎通は断たれ、真砂は多襄丸に誘導されるようにして武弘の死を願う。多襄丸と真砂の間に「声」は成立しているが、武弘はこの「声」から疎外されている。このことによって多襄丸、真砂、武弘それぞれの「声」による動的なドラマは回避され、常に武弘の「沈黙」を媒介にして三者は向き合わざるをえない。武弘の「沈黙」は三者の「声」による客観的な場の形成を阻み、多襄丸は多襄丸の、真砂は真砂の「声」によってのみ「事実」が語られることとなった。そして、多襄丸と真砂との間に交わされた「声」は、死霊の沈黙の「声」に回収され、ついに三者の「声」が同時に聞こえることはない。「藪の中」は孤立した「声」によって構成されている。その意味では、「開かれた声」はここにはない。

「藪の中」は「書き手」の断念の上に成立している作品である。それは一貫性ある「筋」の意識的切断である。「話の筋」に対する懷疑は、芥川の創作態度を大きく変え、やがて「話らしい話のない」小説を求めるようになる。そこには「筋」は芸術的であるかという、芥川独自の問題意識が働いている。「藪の中」は「話らしい話」を三つ並べながら、同時にそれを否定した作品である。「声」によって小さな「話」を成立させながら、それらを矛盾なく包括する大きな「話」を拒否した作品といえる。その意味では、「藪の中」はストーリーテラーたる「書き手」がストーリーを捨て、ぎりぎりの場所に立つての作品なのである。「藪の中」を作品たらしめているのは、整合性ある「事実」でも一貫性ある大きな「筋」でもなく、「物語」を成立させている「声（語り）」の説得力なのである。「読み手」にあつて、それぞれの「声」に聞き入り、男女の愛憎のかたどりをそのままに受容することが、「読む」ことなのである（4）。

六 「書き手（文字）」と「語り手（声）」について

ここまで芥川龍之介の方法について論じてきたが、論述の中で使用した概念について、改めて述べておきたい。芥川の方法を論じるためには、論述を担ういくつかの概念についての検討と整理が不可欠である。芥川は書くことに極めて鋭敏であり、それだけに興味深い問題に直面している。このことを追跡するためには、論じ手の側にもより精密な概念規定が求められている。

たとえば「語り手」についてとくに曖昧さが目につく。「語り手」の指示内容が不明のままに「語り手」という言葉が用いられ、結果、論自体の混乱を招くことも少なくない。

「語り手」を問題にしようとするとき、背後に「文字」と「声」の問題が控えていることに気づく。「語り手」はいうまでもなく「声」の領域に属している。しかし作品は「文字」の領域にあることは自明である。この「文字」と「声」の重なりを整理しないことには「語り手」を象することはできない。そもそも「語り手」を想定しながら「書き手」を問題にしないことは、根本的な矛盾である。

以下、いくつかの概念について、ここでは大まかに整理しておくことにする。

作品は「文字」によって書かれたものである。作品は「文字」と「書き手」によって成立している。これが大前提である。この場合、「書き手」は「書く」という行為の担い手であり、「作者」その人ではない。「書き手」は「文字」によって「書きつつある」抽象的な行為者である。「書き手」は文字を書きつけ、書きつけた言葉を否定的に乗り越えながら、作品全体を押し開く。

「文字」は紙面に空間的に配置される。従って文字空間は視覚的に構成されたものとして認識される。しかし、これは単なる視覚の問題ではなく作品内容と密接に関係し、作品内容もまた空間的・視覚的思考によって規定される。「書く」とは、基本的には空間的・視覚的思考を展開することに外ならない⁽⁵⁾。

空間的・視覚的思考の特徴は、分析的・反省的であると同時に構成的であることである。「文字」は書きつけられたと同時に、「書き手」として分析の対象となる。「書き手」は問題点を見つけ修正し、上書きして、厳密な整合性を獲得しようとする。文から文へ、段落から段落へと、分析と再構成が重ねられ、繰り返されて、全体的な文字空間が構築される。分析と構成の意識は、文字空間上を自由に行き来する。始めから終わりへ、終わりから始めへ、あるいは部分から部分へと、作品全体を地形図のように眺める。因果関係や合理性が重視され、文体は自ずと説明的になる。説明は書かれてある事柄についての説明であると同時に、虚構としての事柄を成立させる⁽⁶⁾。

「声」は作品にあつてはあくまでも「書かれた言葉」としての「声」なのであり、「声」自体は存在しない。しかし、「文字」から「声」を消去することはできない。「作品」は「文字」によるのであつて「声」によるではないが、「読み手」にあつては「文字」は、基本的には「声」として生起する。その点で、「文字」は自己完結した単なる記号ではない。「文字」は「声」としての表情をもとうと身構えている。

「語り」は、「書かれた言葉」を「声」の側から捉えたものである。「声」は「文字」に反映され、文体として実現される。典型は「会話体」がそれである。このとき「読み手」は「文字」に「声」を聞き取るかのようにして読むことになる。

「語り手」は二つに分けられる。第一は、作中にあつて具体的に設定された「語り手」である。「会話」はその見やすい例であるが、作品の全体を語る「語り手」が設定されたものとして「地獄変」が該当する。これは「書き手」によって設定された作品を枠取る人物に外ならない。設定された人物が「語り手」として語っているかのように書かれている。もちろん「語り手」と「書き手」は区別されなければならない。第二は、具体的な「語り手」が設定されていない場合でも作品全体を語っている「語り手」を想定する場合がある。しかし、この場合「語り手」を実体的に仮定するのは適當ではない。「語り手」ではなく「書き手」がいるだけで、読み手が書きつけられた「文字」に「声」を聞き取っているのである。

「語り」の「声」を聞き取る場合、そこには「書き手」が選択した「語り」の「文体」を考慮しなければならない。「文体」は時として「声」を色濃く反映させるために選択される。地の文に出現する「ああ、」などはその典型である。「声」の文体は「読み手」の感情に直接訴えて、「読み手」の中に共感的情動を誘発する。文体は自ずと情念的になる。「語り」は、作品を時間的に生起するものとして方向づける。「語り」は「声」を仮想させながら、始めから終わりへ向かい、作品の時間を常に前進させる推進力を担う。基本的な特徴として、「声」は、対立的、葛藤的で動的な関係を創出する。「文字」が空間的であるとすれば「声」は時間的である⁽⁷⁾。

「書く」行為は、「文字」的行為と「声」的行為との緊張関係の上に成立している。作品は「文字の文体（説明）」と「声の文体（情念）」との重なりの上に成立しており、それは空間的思考と時間的思考、因果的思考と情念的思考との重なりとしてある。本来的にこの両者を分

けることはできない。しかし、作品は「書かれた」ものとして「読まれる」のであり、「語られ」「聞かれる」ものではないとするのが、この問題の出発点である。

（茨城大学名誉教授 令和五年八月三十一日受理）

注

（1）時枝誠記『日本文法 口語篇』（一九八七年 岩波書店）七五―七七頁。

（2）橋浦洋志「『奉教人の死』考―世俗の物語―」『茨城大学教育学部紀要（人文・社会科学、芸術）』三八号（一九八七）で触れた内容を補足した。なお「語り」の問題については、大内純・橋浦洋志「芥川龍之介『奉教人の死』考―語り手―から〈語りとしての文体〉へ―」『茨城大学教育学部紀要（人文・社会科学、芸術）』六十八号（二〇一九）で詳述した。

（3）「物語と小説の分裂」の問題は、「南京の基督」考―物語と小説の間―」『茨城大学教育学部紀要（人文・社会科学、芸術）』四十二号（一九九三）で論じた。

（4）「書き手」の介入の問題は、「『藪の中』考―声なき物語―」『文芸研究』第一三四集（一九九三）で考察を加えた。

（5）活字印刷が思考にもたらした影響については、M・マクルーハン『グーテンベルクの銀河系』（森常治訳 一九八六 みすず書房）、及びW・J・オング『声の文化と文字の文化』（桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳 一九九一 藤原書店）に詳しく論じられている。

（6）大江健三郎は『小説の方法』（一九七八 岩波書店）で、「語のレベルでの構想がつくりあげられる過程で、早くも構造化の問題があらわれている。そこにはいくつもある言葉が対立し、競合する運動がある。そしてその対立、競合の過程が、それをつうじてえらばれてゆく言葉の奥行きとなり、文体の

要素となる。選ばれた言葉が、紙に書きつけられると、構想する力の運動はさらに具体的に鮮明になる」（二五頁）と述べ、「文章の構造」はこのような「制作過程そのもの」を内包していると述べている（三五頁）。

（7）オングは『声の文化と文字の文化』で、「声」の特徴の一つとして「闘技的なトーン」をあげ、「人と人との関係はつねに高揚したもの」となり、「そうした関係は、たがいに引きつけあう関係であるとともに、またそれ以上に、反目しあう関係でもある」と述べている（九九頁）。